

Philosophiques

philosophiques

L'art en action De quelques ontologies précaires

Jean-Pierre Cometti

Volume 32, numéro 1, printemps 2005

Questions d'interprétation

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/011073ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/011073ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société de philosophie du Québec

ISSN

0316-2923 (imprimé)

1492-1391 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Cometti, J.-P. (2005). L'art en action : de quelques ontologies précaires. *Philosophiques*, 32(1), 220–224. <https://doi.org/10.7202/011073ar>

théoricisme esthétique : « Il faut connaître une théorie pour comprendre et apprécier » (*First you get the Word and then you can see*) ne signifie pas nécessairement l'adoption d'une théorie empiriste. Wolfe critique un mode de justification sociale d'une pratique artistique, une idéologie, pas une théorie. C'est l'idéologie de la pureté esthétique (représentée par Greenberg). Or cette idéologie que Wolfe critique est intrinsèque à l'empirisme esthétique que rejette Davies. Wolfe pourrait rejeter cette idéologie tout en adoptant, mais pour d'autres raisons, l'empirisme esthétique. Mais le fait-il ?

9.

En philosophie, on peut être sincèrement admiratif de théories qu'on pense fausses. Bien des philosophes impressionnent sans convaincre. C'est mon sentiment à l'égard de ce remarquable livre de David Davies.

Voici le titre : « Le statut de l'oeuvre d'art comme événement chez David Davies »

L'art en action

De quelques ontologies précaires

JEAN-PIERRE COMETTI

Université d'Aix-Marseille I

Jpcomet@wanadoo.fr

Le livre de David Davies, *Art as Performance*, renouvelle pour une large part la réflexion sur l'ontologie des œuvres d'art en s'attachant de manière précise et vigoureuse aux pratiques artistiques qui débordent manifestement les cadres trop étroits forgés par les approches traditionnelles. En cela, il s'accorde avec les tendances les plus significatives qui se sont fait jour dans l'art de la fin du vingtième siècle, bien au-delà de ce que laissaient entrevoir les modèles en apparence les plus innovants ou problématiques auxquels la réflexion sur l'art a pris l'habitude de se référer (de Duchamp à l'art des années soixante et à ce qui en est issu). Le plus souvent, notre réflexion cède naturellement aux attraits d'une *mythologie de l'objet*, centrée sur le genre de propriétés que nous avons l'habitude de privilégier lorsqu'il s'agit de discerner l'être ou le mode d'être des productions de l'art de celui des objets ordinaires¹. Dans *Art as Performance*, Davies prend opportunément congé des schémas ou des conceptions qui nous y poussent ou nous y ramènent en optant résolument pour une démarche destinée à mettre en relief la dimension fondamentalement événementielle et *performative* de la production artistique, autant que des œuvres comme telles. Selon la théorie considérée, les œuvres d'art doivent

1. Davies parle à cet égard d'une « théorie du sens commun », enracinée dans nos manières habituelles de penser, et qu'il résume en quatre points (p. 6 et 7).

être conçues, « non pas comme les productions (contextualisées ou décontextualisées) des actes (*performances*) qui les engendrent, mais comme ces actes mêmes » (p. 10).

Les lecteurs de Davies ne manqueront pas d'observer — et d'apprécier — le soin avec lequel il examine les arguments qui, dans la littérature récente, plaident pour d'autres options ou pour des perspectives apparemment proches des siennes, comme celles qui mettent également en avant le rôle des actions dans ce qui constitue une œuvre d'art comme telle.² À défaut d'entrer dans le détail de ces analyses, la plupart du temps passionnantes, je voudrais insister sur l'importance des éclairages que Davies emprunte à la musique, et sur les leçons qu'il me semble permis d'en tirer.

La musique occupe une place relativement stratégique dans *Art as Performance*, pour des raisons qui me semblent essentielles. D'abord, bien entendu, en ce que la musique est un art de « performance », c'est-à-dire un art dans lequel l'*exécution* — ou l'*interprétation*, pour utiliser un mot qui dit peut-être mieux tout ce qu'on investit dans l'acte par lequel l'œuvre est mise à la disposition d'un public — constitue un moment indispensable de l'œuvre et de son appréciation. Mais aussi en ce que la question qui s'y pose — à la différence d'autres arts ou en tout cas de manière différente — est celle de savoir *jusqu'à quel point* il est possible d'y distinguer l'œuvre de son *exécution*, et dans quelle mesure cette question joue un rôle central dans son ontologie.

Sur ce point, l'option adoptée par Davies, celle qui consiste à introduire l'idée de « centre d'appréciation » (*focus of appreciation*), là où l'on évoquerait peut-être plus spontanément des objets, des structures ou des formes, solidaires d'un médium, permet de lever plusieurs difficultés. Le « centre d'appréciation », auquel toute *performance* artistique est subordonnée, permet notamment de comprendre en quoi, au moins pour une certaine catégorie d'œuvres, celles-ci peuvent être appréciées *uniquement* en fonction de leur exécution.³ Considérons par exemple deux types de cas. Les cas où il semble nécessaire de distinguer entre l'œuvre *exécutée* et cette *exécution* comme telle et les cas où, comme dans une partie des musiques improvisées ou des musiques populaires, on voit plus ou moins se brouiller une telle distinction. La musique écrite, de manière générale, illustre le premier type de cas. Elle justifie les thèses qui, comme celle de Nelson Goodman, tendent à voir dans son inscription le principe de son identité. La position de Goodman a donné lieu à diverses objections sur lesquelles il ne saurait être question de revenir ici. Mais le cas des musiques non écrites ou des musiques improvisées ne permet pas seulement d'envisager les choses autrement ; il nous place devant un problème que Davies s'efforce opportunément d'aborder de façon originale en

2. C'est par exemple le cas de la thèse soutenue par G. Currie, selon laquelle une œuvre est une *action-type*, et dont Davies se démarque manifestement (p. 127-145 notamment).

3. Voir, p. 209, les précisions de Davies sur ce point, ainsi que les questions que la notion d'*appréciation* permet de prendre en charge.

s'attaquant au problème de l'improvisation⁴. Quel statut est-il permis de donner, par exemple, à une œuvre comme *Africa Brass*, de John Coltrane ou, pour emprunter un exemple significatif pour Davies, aux *Köln Concerts* de Keith Jarrett? Davies, à ce propos, établit une triple distinction entre « l'interprétation improvisationnelle », la « composition improvisationnelle » et « l'improvisation pure »⁵ (p. 226). Les *Köln Concerts*, tout comme la « Nuit de la Fondation Maeght » du 29 juin 1969, de Cecil Taylor, appartiennent à une catégorie marquée par la seule performance comme improvisation pure : l'exécution de l'œuvre, pour dire les choses autrement, ne peut y être distinguée de l'œuvre exécutée et réciproquement. À côté de cela, il y a bien entendu les œuvres qui justifient la distinction, et cela au moins de deux manières, selon que l'œuvre exécutée peut se voir associer un ensemble de contraintes qui en déterminent l'appréciation ou selon que ladite appréciation ne peut leur être limitée. Il est clair qu'une œuvre comme le *Quatuor à cordes n° 12*, de Beethoven, appartient manifestement à la première catégorie, tandis que le moindre standard de jazz appartient à la seconde. Ces trois types de cas, toutefois, ne sont pas sans rapports, et s'ils s'éclairent mutuellement, ce n'est pas nécessairement dans le sens que l'on croit. En un certain sens, on pourrait dire que les *Köln Concerts*, aussi bien que l'interprétation de *Ev'ry time we say goodbye* par Coltrane en 1963, à l'occasion de sa tournée européenne, sont des œuvres pour lesquelles l'exécution joue un rôle de premier plan, mais que nous n'en avons pas moins affaire à des *exécutions* d'une œuvre *exécutée*, dont il est tout à fait possible d'imaginer d'autres exécutions, sans quoi il faudrait leur attribuer un caractère autographique. Dans le cas des *Köln Concerts*, l'œuvre est harmoniquement et mélodiquement impliquée, et elle est clairement présupposée dans le second cas, seule condition sous laquelle il nous est permis d'y voir une « interprétation », aussi originale soit-elle (comment, du reste, parlerait-on sans cela d'originalité?) de l'un des thèmes les plus connus de Cole Porter.

La thèse de Davies permet toutefois d'inverser dans une certaine mesure cette perspective, car dans aucun des exemples envisagés l'œuvre n'est dissociable de l'exécution. À prendre au sérieux les notions « d'appréciation » et de « centre d'appréciation », on ne peut — même dans le cas du *Quatuor à cordes* — tenir l'exécution et l'appréciation qui lui est associée comme d'importance ontologiquement nulle. C'est ce que montrent de façon évidente certaines interprétations caractéristiques comme celle de *My Favorite Things*, de Coltrane, ou plus simplement la seule considération de ce qu'on appelle des « standards » en jazz — à quoi il faudrait ajouter une large fraction des « airs »

4. La question des rapports entre *interprétation* et *improvisation* ont été étudiés par P. Alperson dans le numéro du printemps 2000 du *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Il s'agit d'une question que pose certes la musique de jazz (s'agit-il d'une différence de *nature* ou de *degré*?), mais qui ne s'y limite nullement.

5. Dans l'improvisation pure, l'événement d'improvisation est le véhicule d'une œuvre de pure exécution.

de musiques populaires, avec toute la part qui revient à l'improvisation. Non seulement les variations peuvent aller jusqu'à l'impossibilité d'une reconnaissance immédiate des thèmes, mais les contraintes attribuées à « l'œuvre » y sont le plus souvent transgressées ou transfigurées sous l'effet de l'exécution. L'appréciation des œuvres en dépend pour une large part, sans compter les défis auxquels se livrent les musiciens dans leur jeu même. On dira sans doute que tout cela présuppose la distinction qu'on se propose d'annuler. Disons du moins qu'elle y est fortement relativisée, fragilisée, et surtout que l'appréciation, loin de se fonder sur la conformité à des contraintes en amont fait au contraire appel à la considération de ce qui leur échappe. Le centre d'appréciation, pour une œuvre musicale, se concentre dans une exécution, et si l'œuvre consiste dans l'acte qui le vise ou lui donne naissance, c'est dire qu'on ne saurait en faire un quelconque produit dont les propriétés seraient celles d'un objet. Aussi Davies a-t-il raison de contester l'esthétique empiriste (chapitre 2); mais c'est aussi pourquoi, même dans les cas des arts ou des œuvres qui nous autorisent à distinguer l'*exécution* et ce qui est *exécuté*, l'exécution n'en fait pas moins intrinsèquement partie.

Bien entendu, la fragilisation et la relativisation de cette distinction posent toutes sortes de problèmes auxquels une ontologie des œuvres d'art est nécessairement confrontée. L'un de ces problèmes, et non le moindre, est celui de l'identité des œuvres. À pousser jusqu'au bout la thèse de l'art comme performance, ne sommes-nous pas conduits à reconsidérer certaines distinctions pourtant bien établies entre les arts ou au sein des arts eux-mêmes? Ne nous trouvons-nous pas face aux incertitudes d'ontologies précaires auxquelles seul un réalisme ontologique strict pourrait faire barrage?

L'un des intérêts du livre de Davies est certainement de mettre en relief la fragilité des thèses qui, que ce soit dans le cas du structuralisme ou dans celui du contextualisme, ne voient dans la « performance » qu'une condition de l'émergence des œuvres ou de leur actualisation. Ces thèses échouent pour de multiples raisons, notamment en ce que, manifestement, elles se révèlent incapables de rendre compte des pratiques artistiques qui ont contribué à faire voler en éclats la pertinence des conceptions qui distinguent, disons, production et produit. À l'opposé, la dimension événementielle ne permet pas seulement d'élargir le cadre dans lequel peuvent être pensées les œuvres dont la factualité, comme pour la musique ou le théâtre, est liée à des actes spécifiques d'exécution ou d'interprétation, mais également celles qui, comme dans les arts visuels ou plastiques, semblent pouvoir en être dissociées. Dans bien des cas — c'est une banalité de le dire — *l'événement est l'œuvre*, même si la photographie vient ensuite en témoigner, comme cela est le cas pour les réalisations d'artistes comme Sophie Calle ou dans d'autres du même genre. Pour les œuvres musicales, traditionnellement pensées comme des œuvres à double détente, le changement de point de vue n'est toutefois pas moindre, car ce qui distingue les œuvres appartenant à l'une ou l'autre des catégories précédemment mentionnées devient plus une question de degré que de nature, et du coup, là où, comme

dans les *Köln Concerts*, l'œuvre devient performance, improvisation pure, elle acquiert une signification autographe que seul l'enregistrement reproductible permet paradoxalement de préserver ou plutôt de restituer.

L'ontologie et la valeur artistique

PAISLEY LIVINGSTON

Université Lingnan
pl@ln.edu.hk

Art as Performance devrait être lu attentivement par tous ceux qui désirent être au courant des tendances actuelles de l'ontologie de l'art. David Davies nous y offre un survol très fiable des thèses et arguments dans ce domaine. Qui plus est, il esquisse et soutient une nouvelle approche selon laquelle une œuvre d'art est une action (ou une performance) particulière. Dans ce qui suit, je poserai des questions portant uniquement sur un aspect de ce livre impressionnant.

À la fin de son livre Davies offre un résumé des points fondamentaux sur lesquels il s'oppose aux ontologies antérieures en esthétique. Il écrit que l'une de raisons pour lesquelles nous devrions préférer sa théorie de l'œuvre comme action particulière aux autres options est une considération d'ordre axiologique : l'option « contextualiste », y compris une variante que Davies nomme « l'empirisme éclairé » [*enlightened empiricism*], souffre de ne pas pouvoir reconnaître une des espèces de la valeur artistique. C'est un reproche très grave, même décisif, si l'on accepte ce que Davies nomme le « principe pragmatique » selon lequel une théorie de l'ontologie de l'art doit s'intégrer dans une approche capable de rendre compte de la pratique artistique et critique (ce qui comprend l'interprétation, l'évaluation et l'appréciation des œuvres d'art dans tous les médias).

Comme de nombreux autres chercheurs dans ce domaine, je suis d'accord avec ce principe, pourvu que l'on voie bien que son application n'est pas une simple codification ou réflexion d'une attitude purement neutre ou descriptive de la part du philosophe. C'est ainsi que Davies commence son livre par une critique des critiques qui ne comprennent pas la raison d'être d'une bonne part de la production artistique postérieure à 1945. Et Davies indique plus généralement que la seule pratique des artistes et critiques pertinente pour l'application du principe pragmatique est celle qui se fait accepter et codifier par une « réflexion rationnelle » [*rational scrutiny*] (p. 18).

Appliquer un tel principe n'est pas chose facile, surtout dans un contexte (le nôtre) où les pratiques des critiques et des publics de l'art manifestent une hétérogénéité et un désaccord très prononcés. La façon dont les uns parlent d'une œuvre d'art, tout en croyant faire fonction de critique progressiste, constitue pour les autres la trahison même de l'idée que l'on peut aborder une œuvre d'art en tant qu'œuvre d'art. Et d'autres critiques encore repoussent la